

**Sabine Nittnaus**

# Frank Wedekinds 'Lulu' und ihr zeit- und kulturkritisches Potential

**Studienarbeit**

# BEI GRIN MACHT SICH IHR WISSEN BEZAHLT



- Wir veröffentlichen Ihre Hausarbeit, Bachelor- und Masterarbeit
- Ihr eigenes eBook und Buch - weltweit in allen wichtigen Shops
- Verdienen Sie an jedem Verkauf

Jetzt bei [www.GRIN.com](http://www.GRIN.com) hochladen  
und kostenlos publizieren



## **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:**

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de/> abrufbar.

Dieses Werk sowie alle darin enthaltenen einzelnen Beiträge und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsschutz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlanges. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen, Auswertungen durch Datenbanken und für die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronische Systeme. Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe (einschließlich Mikrokopie) sowie der Auswertung durch Datenbanken oder ähnliche Einrichtungen, vorbehalten.

## **Impressum:**

Copyright © 2014 GRIN Verlag  
ISBN: 9783668196513

## **Dieses Buch bei GRIN:**

<https://www.grin.com/document/320522>

**Sabine Nittnaus**

# **Frank Wedekinds 'Lulu' und ihr zeit- und kulturkritisches Potential**

## **GRIN - Your knowledge has value**

Der GRIN Verlag publiziert seit 1998 wissenschaftliche Arbeiten von Studenten, Hochschullehrern und anderen Akademikern als eBook und gedrucktes Buch. Die Verlagswebsite [www.grin.com](http://www.grin.com) ist die ideale Plattform zur Veröffentlichung von Hausarbeiten, Abschlussarbeiten, wissenschaftlichen Aufsätzen, Dissertationen und Fachbüchern.

### **Besuchen Sie uns im Internet:**

<http://www.grin.com/>

<http://www.facebook.com/grincom>

[http://www.twitter.com/grin\\_com](http://www.twitter.com/grin_com)

# Frank Wedekinds ‚Lulu‘ und ihr zeit- und kulturkritisches Potential

---

## **Inhaltsverzeichnis**

---

1	Einleitung.....	- 3 -
2	Entstehungsgeschichte .....	- 4 -
2.1	Textfassungen.....	- 4 -
2.2	Intertextuelle Bezüge.....	- 6 -
3	Lulu als Kaleidoskop unterschiedlicher Vorstellungen von Weiblichkeit .....	- 7 -
3.1	Lulu in der Rezeptionsgeschichte.....	- 7 -
3.2	Lulu: Femme fatale oder Femme enfant?.....	- 9 -
3.3	Lulu als Opfer.....	- 14 -
3.4	Lulu als Projektionsfläche .....	- 17 -
3.5	Lulu im Weiblichkeitsdiskurs ihrer Zeit .....	- 24 -
4	Fazit .....	- 25 -
5	Primärliteratur.....	- 27 -
6	Sekundärliteratur.....	- 27 -

## 1 Einleitung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Hauptfigur aus Wedekinds ‚Lulu-Dramen‘, insbesondere soll der Frage nachgegangen werden, welches kritische Potential diese schillernde und schwer fassbare Figur aufweist. Das literarische Interesse konzentrierte sich von Beginn der Rezeptionsgeschichte an auf die Hauptfigur Lulu<sup>1</sup> und die Pluralität der Lulu Interpretationen im Laufe der Rezeptionsgeschichte ist auffallend groß. Lulu wurde von den Kritikern als das ewig Weibliche, als Femme fatale, als Femme enfant, als Naturprinzip, als Verkörperung einer ursprünglichen Sinnlichkeit, die von männlicher Rationalität unbelastet ist, als Verkörperung des reinen Triebes oder in krassem Gegensatz dazu, sogar der unbedingten Moral gesehen.<sup>2</sup> Die Uneinheitlichkeit der Darstellung der Hauptfigur, sowie der Interpretationen scheint dabei das einzig zentrale Merkmal des Lulu-Dramenkomplexes zu sein.

Dies geht soweit, dass es angesichts der gegensätzlichen Interpretationen angemessen erscheint, auch abgesehen von den verschiedenen Textfassungen von den verschiedenen ‚Lulus‘ der Interpreten zu sprechen. Gerade die Tatsache, dass Wedekinds ‚Lulu‘ bis in die jüngste Zeit auf das lebhafteste kritische Interesse gestoßen ist und auf sehr unterschiedliche Weise rezipiert wurde und wird, zeigt auf jeden Fall, dass die Diskussion noch lange nicht erschöpft ist und ‚Lulu‘ eine Schlüsselfigur zu sein scheint, an der sich unterschiedliche Vorstellungen von Weiblichkeit entzünden. Die vorliegende Arbeit versucht die Lulu-Gestalt – oder Lulu-Gestalten zu fassen, indem sie allgemein fragt, inwiefern die Lulu Figur als Teil des Weiblichkeitsdiskurses ihrer Zeit, also der Zeit um 1900 gesehen werden kann und inwiefern sie diesen Bezugsrahmen transzendiert und schon auf ein moderneres Frauenbild hinweist.<sup>3</sup> Wie sich zeigt, ist eine Beantwortung dieser Frage alles andere als einfach. Einerseits spielt der geschichtliche und kulturelle Kontext in der Positionsbestimmung der Lulu eine

---

<sup>1</sup> Vgl. Langemeyer, Peter: Frank Wedekind. Lulu. Erläuterungen und Dokumente, Philipp Reclam jun. GmbH&Co., Stuttgart, 2005, S. 174.

<sup>2</sup> Vgl. Langemeyer: Frank Wedekind. Lulu, S. 174-189. (Vgl. Anm. 1)

<sup>3</sup> Besonders von einer modernen Warte aus gesehen ist diese Frage von Interesse, da aus einer Distanz von über einem Jahrhundert, eine Einordnung von Lulu in ihren gesellschaftlichen und historischen Kontext auch ein Licht auf die gesellschaftlichen Entwicklungen im letzten Jahrhundert wirft, insbesondere in Hinblick auf die verschiedenen, damals noch miteinander konkurrierenden Frauenbilder und die Entwicklung des modernen Frauenbildes. Dies ist ein Thema, das über die vorliegende Arbeit hinausweist.

wichtige Rolle, andererseits kann dieser nicht vollständig rekonstruiert werden, da schon allein die Textgeschichte von Wedekinds ‚Lulu-Dramen‘ außergewöhnlich verwickelt und kompliziert ist und über die Entstehungsgeschichte der verschiedenen Fassungen und ihren künstlerischen Wert Uneinigkeit herrscht. In dem der vorliegenden Einleitung folgenden Abschnitt werde ich mich daher zunächst dieser Frage widmen und kurz auf die Diskussion über die verschiedenen intertextuellen Bezüge eingehen, da diese schon ein interessantes Licht auf die Hauptfigur werfen. Abschnitt 3 beginnt dann mit einem kurzen Blick auf wichtige Positionen der Rezeptionsgeschichte in Hinblick auf Lulu und untersucht die Hauptfigur dann unter verschiedenen Aspekten, und zwar Lulu als *Femme fatale* versus *Femme enfant*, Lulu als Opfer und Lulu als Projektionsfläche. Es geht dabei um Schlaglichter, die bestimmte Aspekte der Lulu in den Vordergrund rücken, wobei nicht davon ausgegangen werden kann, dass die Widersprüche aufgelöst werden können, da diese, wie zu zeigen sein wird, in der Konzeption der Figur selbst begründet sind. In Abschnitt 4 erfolgt dann ein Versuch, die eingangs gestellte Frage nach dem kritischen Potential der Lulu zu beantworten und ihren Platz im Weiblichkeitsdiskurs ihrer Zeit zu bestimmen.

## **2 Entstehungsgeschichte**

### **2.1 Textfassungen**

Die Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte der Lulu-Tragödien, die nach Frühlings Erwachen zu den meistgespielten Stücken Wedekinds auf deutschen Bühnen gehören, ist verworren und zum Teil widersprüchlich. Wedekind, der von keinem anderen seiner Werke so lange in Anspruch genommen wurde<sup>4</sup>, begann mit der Urfassung *Die Büchse der Pandora*<sup>5</sup>. *Eine Monstretragödie* im Jahr 1893.

Wedekind selbst begann noch im selben Jahr mit der Überarbeitung, teilte das Drama und veröffentlichte die überarbeiteten ersten drei Akte 1895 unter dem Namen

---

<sup>4</sup> Wenn man berücksichtigt, dass Wedekind bis zur «Ausgabe letzter Hand» (1913) immer wieder Änderungen vornahm, dann arbeitete er mit Unterbrechungen etwa 20 Jahre lang an den Lulu Dramen. Vgl. Langemeyer: Frank Wedekind. Lulu, S. 93. (Vgl. Anm. 1)

<sup>5</sup> Durch die Büchse der Pandora, die von Zeus an Pandora als Strafe für die Menschheit übergeben wurde, wurde nach der griechischen Mythologie das Schlechte in die Welt gebracht, die es davor nicht gekannt hatte. Gleichzeitig trägt „die Büchse“ in Wedekinds Drama sexuelle Konnotationen, was auf das Weibliche als Ursprung allen Übels hinweist.

*Der Erdgeist*, die für die zweite Auflage wieder ergänzt und überarbeitet wurden. Das zweite Drama, *Die Büchse der Pandora* wurde erst zwischen 1900 und 1901 bearbeitet. Auch in den späteren Ausgaben gab es immer wieder Änderungen, aber die größten Unterschiede bestehen zwischen der handschriftlichen Urfassung *Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie* von 1894 und den überarbeiteten Erstdrucken der beiden nunmehr einzelnen Tragödien 1895 und 1902.<sup>6</sup>

Wedekinds Urfassung *Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie* von 1894 liegt erst seit 1990 vor und zwar in der historisch-kritischen Ausgabe von Hartmut Vincon<sup>7</sup>. Der Text der Ausgabe letzter Hand (in den Gesammelten Werken von 1913) ist identisch mit der überarbeiteten Auflage des *Erdgeists* von 1910<sup>8</sup>. Erhard Weidls 1990 herausgegebene Werksausgabe präsentiert den Text dieser Ausgabe letzter Hand.<sup>9</sup> Ruth Florack, die eine wichtige Rolle in der Rezeptionsgeschichte der ‚Lulu-Dramen‘ spielt, argumentiert, dass diese Ausgabe aufgrund des Anpassungsprozesses Wedekinds an die Zensur und durch seine Selbstzensur entstellt ist, die subversive Kraft und Vitalität der neugefundenen Urfassung verloren hat und aufgrund ihrer größeren Konventionalität von geringerem künstlerischem Wert ist.<sup>10</sup> Dem kann entgegen gehalten werden, dass dafür ästhetische Qualitäten in der Auseinandersetzung mit der konventionellen Kritik stärker herausgearbeitet wurden.<sup>11</sup> Eine ausführliche Diskussion der Positionen von Florack und Weidl würde über den Rahmen der vorliegenden Arbeit hinausgehen, ich schließe mich jedoch der Auffassung Liebrands an, die argumentiert, dass die Fassungen nicht gegeneinander ausgespielt werden sollten, da verschiedene Fassungen unterschiedliche Qualitäten aufweisen können - in diesem Fall radikale Modernität versus ästhetische Ökonomie - und dass die Textfassung der Weidl-Ausgabe

---

<sup>6</sup> Vgl. Langemeyer: Frank Wedekind. Lulu, S. 101 (Vgl. Anm. 1).

<sup>7</sup> Frank Wedekind: *Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie*, historisch-kritische Ausgabe der Urfassung von 1894. Hrsg., kommentiert und mit einem Essay von Hartmut Vincon, Darmstadt 1990.

<sup>8</sup> Liebrand, Claudia: Noch einmal: Das wilde, schöne Tier Lulu. Rezeptionsgeschichte und Text. In *Freiburger Literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse* Band 20, S. 179.

<sup>9</sup> Frank Wedekind: *Werke*, Bd.1 und 2. Hrsg. mit Nachwort und Anmerkungen von Erhard Weidl. München 1990.

<sup>10</sup> Vgl. Florack, Ruth: *Wedekinds "Lulu". Zerrbild der Sinnlichkeit*, Niemeyer, Tübingen, 1995. Auf Floracks Positionen wird im weiteren Laufe der Arbeit noch eingegangen.

<sup>11</sup> Vgl. z.B. Midgley, David: *Wedekind, Erdgeist*. In *Landmarks in German Drama*. Hrsg. von Peter Hutchinson. Oxford [u.a.]: Lang 2002, S. 158.

für den Rezeptionsprozess von entscheidender Bedeutung war.<sup>12</sup> Aus diesem Grund wird diese Textfassung auch als Ausgangspunkt für die vorliegende Arbeit gewählt, wenn auch, wo es aufschlussreich erscheint, zum Vergleich auf andere Fassungen, insbesondere die Urfassung, eingegangen wird.

## 2.2 Intertextuelle Bezüge

Wedekind verarbeitete zahlreiche Anregungen in den ‚Lulu-Dramen‘, viele davon aus Paris, wo er seit 1891 von seinem Erbe lebte.<sup>13</sup> Dazu gehören Theater-, Varieté und Zirkusbesuche ebenso wie Erlebnisse mit Prostituierten und die literarische Lektüre. Da es keine Angaben Wedekinds selbst zu seinen literarischen Quellen gibt, ist die Forschung weitgehend auf Vermutungen angewiesen.<sup>14</sup> So galt lange Zeit Félicien Champsours 1888 uraufgeführte pantomime en un acte «Lulu, roman clownesque» als Hauptquelle. Im Mittelpunkt der Handlung steht die Clownesse Lulu, die ihr Herz aus Stein verloren hat und es sucht. Während Schopenhauer, der das Herz findet, nichts damit anfangen kann, macht es Arlequin, dem sie es schließlich schenkt, nachdem sie es Schopenhauer abgelistet hat, glücklich.<sup>15</sup> Ruth Florack bezweifelte, dass es sich bei diesem Stück um die wichtigste Quelle handelt. Ihr zufolge ist nicht Champsours Lulu, die Clownesse danseuse, Vorbild für Wedekinds Figur sondern Lili, die Hauptfigur aus Catulle Mendès' 1891 erschienenem Roman *La femme enfant*. Die unbewusst naiv-spielerische Art Lulus und ihre Kindlichkeit von Wedekinds Lulu erinnert demzufolge an die von Mendès entworfene Kindfrau. Dies wäre auch eine Erklärung für die widersprüchliche Gestaltung Lulus als Femme Fatale, die aber auch kindliche Züge aufweist, worauf in Abschnitt 3.2. noch genauer eingegangen wird.<sup>16</sup> Da es keinen Beweis dafür gibt, dass Wedekind die beiden Romane kannte, ist jedoch die

---

<sup>12</sup> Vgl. Liebrand: Noch einmal: Das wilde, schöne Tier Lulu, S.182. (Vgl. Anm. 8) Dazu kommt, dass es verschiedene Ursachen für die Textänderungen gegeben haben kann, die im Nachhinein nicht eindeutig rekonstruiert werden können. Neben der Rücksicht auf die Zensur, den Publikumsgeschmack und die Theaterkonventionen hat wahrscheinlich auch eine Selbstzensur aus künstlerischen Erwägungen eine Rolle gespielt. (Vgl. ebd.)

<sup>13</sup> Vgl. Langemeyer: Frank Wedekind. Lulu, S. 93ff. (Vgl. Anm. 1) Im Sommer 1894 reichte er das Manuskript der «Monstretragödie» beim Buch- und Kunstverlag von Albert Langen, wurde jedoch abgewiesen, da der Verlag einen Konflikt mit den Zensurbehörden und einen öffentlichen Skandal fürchtete. Vgl. ebd.

<sup>14</sup> Vgl. Langemeyer: Frank Wedekind. Lulu, S. 83. (Vgl. Anm. 1)

<sup>15</sup> Vgl. Langemeyer: Frank Wedekind. Lulu, S. 83ff. (Vgl. Anm. 1)

<sup>16</sup> Vgl. Florack: Wedekinds „Lulu“, S. 19. (Vgl. Anm. 10); sowie Langemeyer: Frank Wedekind. Lulu, S. 83ff. (Vgl. Anm. 1)

Behauptung, dass eine der beiden Quellen die alleinige Hauptquelle ist, nicht haltbar. Ruth Florack zeigt viele interessante Parallelen zwischen der Monstretragödie und der französischen Unterhaltungsliteratur, zu der Vaudeville, Melodram und der Feuilletonroman gehören.<sup>17</sup> Weitere Beziehungen lassen sich zu anderen Werken von Mendès herstellen, wie die *Monstres parisiens*, Kurzgeschichten über erotische Frauen mit einem zerstörerischen Einfluss auf Männer. Auch die Sammlungen *Mademoiselle Loulou* und *Petit Bob* der Unterhaltungsautorin Gyp sind wichtig für ein Verständnis der Pariser Urfassung. Die dramaturgischen Verfahren aus der Tradition des Vaudeville und die heiteren Boulevardstücke von Henry Meilhac und Ludovic Halévy, sowie Alphonse Daudets Roman *Sapho. Mœurs parisiennes* (1884) und Emile Zolas *Nana* (1889/90), das Aufstieg und Fall einer Prostituierten schildert, stellen weitere wichtige Einflussquellen dar. Aber u.a. kommen auch deutsche Quellen wie das Drama *Der Sumpf* (1886) sowie Anregungen aus der deutschsprachigen Kolportageliteratur wie *Yella, die Zirkuskönigin* von Karl Hoffmann als Inspirationen für Wedekinds Lulu in Frage.<sup>18</sup>

### **3 Lulu als Kaleidoskop unterschiedlicher Vorstellungen von Weiblichkeit**

#### **3.1 Lulu in der Rezeptionsgeschichte**

Wedekind wurde lange nur als Provokateur verstanden, der sich gegen bürgerliche Sexualtabus wandte, die Rezeption und auch Inszenierung seiner Stücke fokussierte auf Skandal und Erotik. Wissenschaftlichkeit und philologische Genauigkeit fehlten in der literaturwissenschaftlichen Rezeption über weite Strecken.<sup>19</sup> Im Folgenden wird kurz auf einige der wichtigsten Positionen der Rezeptionsgeschichte in Bezug auf diese schillernde Figur eingegangen.

Von Anfang an konzentrierte sich das Interesse auf die Hauptfigur, die, wie schon erwähnt, auffallend unterschiedlichen Interpretationen unterzogen wurde.

---

<sup>17</sup> Vgl. Florack: Wedekinds „Lulu“, S. 15ff. (Vgl. Anm. 10)

<sup>18</sup> Vgl. Langemeyer: Frank Wedekind. Lulu, S. 83ff. (Vgl. Anm. 1)

<sup>19</sup> Vgl. Florack: Wedekinds „Lulu“, S. 1ff. (Vgl. Anm. 10)

Von Artur Kutscher, der Weiblichkeit und Männlichkeit in der traditionellen Begriffsopposition von Natur – versus Kultur/Fleisch – versus Geist sah, wurde Lulu als Triebwesen und destruktive Kraft interpretiert. Laut Kutscher war Wedekind ein Gegner der im 19. Jahrhundert einsetzenden Emanzipationsbewegung, und wandte sich gegen eine Vermännlichung der Frau, die er wieder in den Urzustand der Natur zurückführen wollte.<sup>20</sup> In krassem Gegensatz dazu sah Wilhelm Emrich Lulu als Verkörperung der absoluten Moral.<sup>21</sup> Peter Michelsen widersprach dieser Auffassung vehement und betonte die komischen und grotesken Züge der Handlung und Lulus Existenz als rein fleischliches Wesen.<sup>22</sup> Für Wolfdietrich Rasch hingegen war Lulu nicht nur ein reines Triebwesen und er sah in dem Stück keine Glorifizierung der schrankenlosen sexuellen Freiheit, sondern meinte, dass Wedekind sich in den ‚Lulu-Dramen‘ gegen die verfehlte Art der Triebunterdrückung durch die bürgerliche Gesellschaft wendet.<sup>23</sup> Laut Rasch ist

Lulu [...] gewiss eine Verkörperung weiblicher Sexualität, aber doch als Frau, als menschliches Wesen. Zudem ist sie auch Tänzerin, und so erotisch ihr Tanz akzentuiert ist, er ist doch eine Sublimierung ihrer Sexualität. Im Ganzen besteht Lulu keineswegs nur aus Triebhaftigkeit, sondern sie ist bestimmt durch eine innere Bindung an Dr. Schön, den sie liebt.<sup>24</sup>

Ende der 1970er-Jahre entdeckte die feministische Literaturwissenschaft Wedekinds ‚Lulu-Dramen‘, womit ein Paradigmenwechsel in der bis dahin männerdominierten Interpretationsgeschichte verbunden war. Diesbezüglich ist vor allem Silvia Bovenschens Interpretation hervorzuheben. Für sie ist Wedekinds Drama ein „Projektionsfeld für Weiblichkeitsmythen“, eine Sicht, auf die in Abschnitt 3.4. in Zusammenhang mit der Sicht auf Lulu als Projektionsfläche weiter Bezug genommen wird. Laut Bovenschen nehmen „die Männer [...] in Lulu lediglich die Spiegelbilder

---

<sup>20</sup> Vgl. Kutscher, Artur: Frank Wedekind. Sein Leben und seine Werke. Bd. 1. München, Georg Müller, 1922. Zit. nach Langemeyer: Frank Wedekind. Lulu, S. 174ff. (Vgl. Anm. 1)

<sup>21</sup> Emrich, Wilhelm: Wedekind: Die Lulu-Tragödie. In: Das deutsche Drama. Vom Barock bis zur Gegenwart. Interpretationen. Bd.2. Hrsg. von Benno von Wiese. Düsseldorf, August Bagel, 1980. Zit. nach Langemeyer: Frank Wedekind. Lulu, S. 176ff. (Vgl. Anm. 1)

<sup>22</sup> Michelsen, Peter: Frank Wedekind. In: Deutsche Dichter der Moderne. Ihr Leben und Werk. Hrsg. von Benno von Wiese. Berlin, Erich Schmidt, 1965. Zit. nach Langemeyer: Frank Wedekind. Lulu, S. 178ff. (Vgl. Anm. 1)

<sup>23</sup> Rasch, Wolfdietrich: Sozialkritische Aspekte in Wedekinds dramatischer Dichtung. Sexualität, Kunst und Gesellschaft. In: Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte. Literatur-, kunst- und musikwissenschaftliche Studien. In Zsarb. mit Käte Hamburger hrsg. von Helmut Kreuzer. Stuttgart, Metzler, 1969. Zit. nach Langemeyer: Frank Wedekind. Lulu, S. 181ff. (Vgl. Anm. 1)

<sup>24</sup> Ebd., S. 182.

ihrer Weiblichkeitsvorstellungen wahr. Die Katastrophen setzen ein, wenn sich das Bild, das sie sich jeweils von Lulu gemacht haben, mit dem Handeln und der Erscheinungsfigur dieser Figur nicht mehr deckt, weil sie in eine neue Rolle geschlüpft ist.“<sup>25</sup>

### 3.2 Lulu: Femme fatale oder Femme enfant?

Der vielleicht auffallendste Aspekt an Lulu als Figur ist der Kontrast zwischen Elementen der Kindlichkeit und Unbefangenheit und der Berechnung und Gefühlskälte. Eigenschaften der Femme fatale und Femme enfant kennzeichnen in unterschiedlichem Maß die Lulu der verschiedenen Dramenfassungen und wurde auch immer wieder von der Kritik hervorgehoben.<sup>26</sup> Wie schon in Abschnitt 2.2 ausgeführt, stellt Emile Zolas Drama *Nana* (1889/90), das Aufstieg und Fall einer Prostituierten schildert, eine der Einflussquellen für Wedekinds ‚Lulu-Dramen‘ dar. *Nana* wird darin als Femme fatale geschildert, die ihre Sinnlichkeit gezielt und mit Kalkül einsetzt um Macht über Männer zu erlangen. Während diese Züge in Wedekinds *Monstretragödie* fehlen, sind sie umso markanter im Erstdruck des *Erdgeists* ausgeführt. In den späteren Überarbeitungen des *Erdgeist* finden sich beide Züge, wie im Folgenden an einigen Beispielen gezeigt wird.

Zu den Zügen, die eine Femme fatale kennzeichnen, gehört die bewusste und absichtsvolle Verführung der Männer. In der Verführung von Schwarz wird Lulu zum Beispiel sehr aktiv und sich ihrer Wirkung durchaus bewusst gezeigt, wenn sie ihn als sein Modell ihn dazu auffordert ihre Lippen geöffnet zu malen und ihr „Beinkleid“, vor ihm stückweise hinaufzieht:

Lulu (das linke Beinkleid bis zum Knie hinauffahrend, zu Schwarz): So?

Schwarz: Ja...

Lulu (es um eine Idee höher raffend): So?

Schwarz: Ja, ja...“<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Bovenschen, Sylvia: Inszenierung der inszenierten Weiblichkeit: Wedekinds „Lulu“ – paradigmatisch. In Bovenschen, Sylvia: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt, 1979, S. 47-52.

Zit. nach Langemeyer: Frank Wedekind. Lulu, S. 185. (Vgl. Anm. 1)

<sup>26</sup> Vgl. u.a. Florack: Wedekinds „Lulu“. (Vgl. Anm. 10)

<sup>27</sup> Wedekind, *Erdgeist* I/2-3, S. 562. (Vgl. Anm. 9)

Aber gleichzeitig gibt es Elemente der kindlichen Unschuld, wenn sie zum Beispiel zu ihm sagt, „Ich wollte Ihnen nicht weh tun“<sup>28</sup>. Als sie nach dem Tod Golls zur Frau von Schwarz wird, scheinen ihre Kälte und Unzufriedenheit im Gegensatz zur Darstellung in der *Monstretragödie* weitgehend unbegründet zu sein.<sup>29</sup> Ohne unmittelbar ersichtlichen Grund ist sie schnippisch und kurz angebunden zu Schwarz:

Lulu: ([...] trennt sich vom Spiegel mit einem missmutigen zornigen Blick [...])

Schwarz: Ich finde, du siehst heute außerordentlich reizend aus.

Lulu (mit einem Blick in den Spiegel): Es kommt auf die Ansprüche an.

Schwarz: Dein Haar atmet eine Morgenfrische...

Lulu: Ich komme aus dem Wasser.

Schwarz [...]: Ich habe heute furchtbar zu tun.

Lulu: Das redest du dir ein.<sup>30</sup>

Nach dem blutigen Selbstmord ihres Mannes, der die Enthüllungen Schöns nicht ertragen konnte, durchsucht sie gefasst seinen Schreibtisch<sup>31</sup> und antwortet kaltblütig auf Schöns „Es ist deines Gatten Blut“ mit „Es lässt keine Flecken“, als sie ihm einen Blutfleck abwischt.<sup>32</sup> Die Reaktion des fremden Reporters, allerdings auf den Anblick des toten Schöns, ist dagegen von Schock und Entsetzen gekennzeichnet.<sup>33</sup> Im späteren Gespräch mit Schön, der die mittlerweile seinetwegen als Revuetänzerin arbeitende Lulu wegen ihrer Herkunft beleidigt und schroff auf ihren Platz als unanständige, schamlose Frau verweist, schwankt sie in wenigen Augenblicken zwischen trotziger Zustimmung („Und wie überglücklich ich dabei bin!“), Kindlichkeit, die in der Regieanweisung ausdrücklich erwähnt wird: „Lulu (kindlich bittend): Nur eine Minute noch. Ich bitte Sie. Ich kann mich noch nicht aufrecht halten.“, sowie treffsicherer Ironie, als sie zu Schön einen Moment später sagt „Sie hatten Ihren veredelnden Einfluss überschätzt?“<sup>34</sup> Diese Ambivalenz zieht sich durch das ganze Stück und macht es unmöglich, Lulu als eindeutig berechnend und kalt zu kategorisieren, auch wenn diese Elemente ihre Kindlichkeit und Spontanität zu überwiegen scheinen. Sie scheint zu Beginn durchaus echte Gefühle für Schön zu haben, im Endeffekt geht es jedoch nur

---

<sup>28</sup> Wedekind, *Erdgeist* I/4, S. 568. (Vgl. Anm. 9).

<sup>29</sup> Zum Vergleich zwischen den Fassungen vgl. Florack, Wedekinds „Lulu“, S. 188ff. (Vgl. Anm. 10)

<sup>30</sup> Wedekind, *Erdgeist* II/1, S. 576. (Vgl. Anm. 9).

<sup>31</sup> Vgl. Wedekind, *Erdgeist* II/6, S. 596. (Vgl. Anm. 9).

<sup>32</sup> Wedekind, *Erdgeist* II/7, S. 598. (Vgl. Anm. 9).

<sup>33</sup> Vgl. Wedekind, *Erdgeist* II/7, S. 599. (Vgl. Anm. 9).

<sup>34</sup> Wedekind, *Erdgeist* III/10, S. 613. (Vgl. Anm. 9).

darum, ihm ihre Macht zu beweisen<sup>35</sup>, was sich auch daran zeigt, dass sie ihn nach der Heirat gleich mit mehreren Männern betrügt.

In der *Büchse der Pandora* sind die Merkmale der Femme fatale noch stärker ausgeprägt. Von Beginn an wird wiederholt auf Lulus Männerkonsum verwiesen<sup>36</sup> und sie schreckt nicht davor zurück, Schigolch kaltblütig zu einem, noch dazu vermeidbaren, Mord anzustiften. Gleichzeitig wird sie ihm gegenüber zum Kind, sie wird „von einem Weinkrampf überwältigt“ und „schluchzt krampfhaft“.<sup>37</sup> Als sie im dritten Akt zur Prostitution gezwungen ist, akzeptiert sie die Situation rasch und zeigt einen Eifer beim Kundensammeln, der nicht durch Einsamkeit oder Sehnsucht nach Nähe bedingt ist.<sup>38</sup> Dadurch erscheint sie einfach sexsüchtig, da es nicht einmal in erster Linie um das Geld zu gehen scheint:

Lulu (tonlos): Hat mich der Mensch erregt!

Alwa: Wieviel hat er dir gegeben?

Lulu (ebenso): Hier ist alles! Nimm! Ich gehe wieder hinunter.<sup>39</sup>

Insbesondere für eine Frau, - möge sie auch noch so ‚verworfen‘ sein nach den Moralvorstellungen ihrer Zeit-, die an ein völlig anderes Leben im Luxus gewöhnt ist, derart tief gefallen ist und sich zum ersten Mal seit vielen Jahren wieder Freier von der Straße holen muss, ist diese Reaktion nicht sehr realistisch. Sie entspricht eher der Männerfantasie einer mannstollen Frau, die bezeichnend ist für die Lulu aus *Die Büchse der Pandora*.

Lulu mag zwar punktuell kalkulierend intrigant erscheinen, zum Beispiel wenn sie Schön in die Heirat manipuliert, insgesamt gesehen hat sie jedoch keine Kontrolle über ihr Leben, wie dies von einer Femme fatale, die zielsicher ihren eigenen Vorteil sichert, erwartet werden könnte. Lulu hingegen scheint eher von einer katastrophalen Situation

---

<sup>35</sup> Das Gespräch hinter der Bühne, das mit Schöns Beleidigungen und seiner Aufforderung, ihn und seine Braut in Ruhe zu lassen, beginnt, artet in einen Machtkampf. Als Lulu im Begriff ist, diesen zu gewinnen, reagiert sie auf sein „Oh! Oh! du tust mir weh!“ mit „Mir tut dieser Augenblick wohl – ich kann nicht sagen wie!“ Wedekind, *Erdgeist III/10*, S. 616. (Vgl. Anm. 9)

<sup>36</sup> So zum Beispiel Casti-Piani zu Lulu: „Du liebst schon zu lang.“ Wedekind, *Die Büchse der Pandora II*, S. 676. (Vgl. Anm. 9)

<sup>37</sup> Wedekind, *Die Büchse der Pandora II*, S. 689. (Vgl. Anm. 9)

<sup>38</sup> Zum Vergleich mit der Monstretrogödie, in der Lulu auf die Aussicht sich prostituieren zu müssen, viel negativer reagiert vgl. Florack, *Wedekinds „Lulu“*, S. 229. (Vgl. Anm. 10)

<sup>39</sup> Wedekind, *Die Büchse der Pandora III*, S. 707. (Vgl. Anm. 9)

in die andere zu stolpern. Sie hat die Zügel nicht in der Hand und reagiert nur auf das Chaos, das um sie herum ausbricht, bzw. das sie anrichtet, als ein Ehemann nach dem anderen das Zeitliche segnet. Auch in der *Büchse der Pandora* kann sie trotz aller Intrigen ihren Abstieg nicht aufhalten, Alwa weder vom Spiel noch vom Erwerb wertloser Aktien abbringen. Mehr noch, es gibt gar keine Bemühung von ihrer Seite Einfluss auszuüben um den Abstieg abzuwenden, abgesehen von ihren Versuchen, mit den Erpressern fertig zu werden.

Ein Vergleich zwischen der Urfassung und den gedruckten Lulu-Dramen wirft ein interessantes Licht auf die eben diskutierte Uneinheitlichkeit der Darstellung einer Lulu, die zwar Eigenschaften der *Femme fatale* aufweist, aber doch auch kindlich und hilflos reagiert, angesichts des Chaos, in dessen Mittelpunkt sie selbst und ihre Anziehungskraft auf die Männer stehen. Florack führt aus, wie das kritische Potential der Monstretragedie im *Erdgeist* und in der *Büchse der Pandora* zurückgenommen wird.<sup>40</sup>

Die Lulu der Monstretragedie ist sinnlich und spontan und kollidiert mit einer Gesellschaft, in der Sexualität und Sinnlichkeit verdinglicht, instrumentalisiert und dadurch reduziert und verzerrt werden. Dies ändert sich jedoch in den späteren Fassungen *Erdgeist* und *Die Büchse der Pandora*, in denen laut Florack „das Spannungsverhältnis von Sinnlichkeit und Zweckrationalität nicht mehr reflektiert [wird]; Sprache und Gestaltung sind in beiden Texten erheblich entschärft und verlieren ihre kritische Dimension“<sup>41</sup>. Wedekind passt sich demzufolge in den gedruckten Ausgaben in unterschiedlichem Grade dem herrschenden Geschmack und den Konventionen seiner Zeit an. Die Lulu des *Erdgeists* hingegen entspricht mehr dem Bild der *Femme fatale*, ihre Spontanität und Natürlichkeit sind zugunsten von Kälte und Berechnung zurückgenommen:

---

<sup>40</sup> Vgl. Florack, Wedekinds „Lulu“, S. 198ff. (Vgl. Anm. 10) Florack zeigt, dass Wedekind in der Monstretragedie nicht, wie in der Kritik oft angenommen, „die Opposition von Triebunterdrückung und ausgelebtem Trieb [gestaltet], sondern den Gegensatz zwischen verdinglichter Sexualität als einem integrativen Bestandteil des bürgerlichen Zweckrationalismus und der Utopie einer umfassend verstandenen Sinnlichkeit“. (Ebd., S. 260)

<sup>41</sup> Vgl. Florack, Wedekinds „Lulu“, S. 260f. (Vgl. Anm. 10)

Sinnlichkeit wird, jenem Typus gemäß, reduziert auf körperlichen Reiz als bloßes Mittel zum Zweck der Herrschaft über den Mann. In der späteren Auflage des „Erdgeists“ finden sich Koketterie und verführerische Leichtfertigkeit als Merkmale – unter anderen- des nicht domestizierten und daher unberechenbaren ‚Weibes‘. So kommt gerade in dem Stück, das Lulu als verderbenbringende Sinnliche bekannt gemacht hat, Sinnlichkeit nur verzerrt in den Blick – in Entsprechung zum epochentypischen ‚Mythos Weib‘. Auch die von der Zensur verfolgte „Büchse der Pandora“ bleibt dem Sexualdiskurs verhaftet; sie wiederholt trotz aller anstößigen Gebärde die normative Abgrenzung von ‚gesunder‘ und ‚perverser‘ Sexualität.<sup>42</sup>

Diese Merkmale sind jedoch nicht in allen Druckfassungen gleich ausgeprägt. Während im Erstdruck *Der Erdgeist* Lulu eindeutig als Femme fatale erscheint, nahm Wedekind diese Änderungen in der späteren Fassung *Erdgeist*, auf die sich die vorliegende Arbeit bezieht<sup>43</sup>, teilweise wieder zurück.<sup>44</sup> Daraus ergibt sich dann die oben besprochene Uneinheitlichkeit der Figur. Da nunmehr die unbewussten und impulsiven Elemente wieder betont werden, verschieben sich die Akzente gegenüber der ersten gedruckten Fassung und neben „neben die instrumentalisierte Verführung der Femme fatale tritt nun die Komponente der „süßen Unschuld“, wie der Tierbändiger im Prolog die Schlange nennt [...]“<sup>45</sup> Laut Florack hat „die in der zweiten Auflage des Dramas „Erdgeist“ derart auffällige Uneinheitlichkeit und Widersprüchlichkeit der Figur Lulu [...] die Wedekind-Forschung dazu bestimmt, von einem Rätselcharakter zu sprechen [...]“<sup>46</sup> Florack erklärt jedoch diese Widersprüchlichkeit zwischen Zügen der Femme fatale und Zügen der Kindfrau mit einem Hinweis auf das Frauenbild der Zeit. Frauen wurden demnach per se als widersprüchliche Wesen fernab jeder Vernunft gesehen, deren Handeln, Fühlen und Denken demnach auch nicht verständlich sein musste oder auch konnte. „Lulus scheinbar rätselhafte Widersprüchlichkeit, ihr ständiger – in der Wedekind-Forschung zur Genüge beschriebener – Rollenwechsel verweist auf epochenspezifische Vorurteile über das ‚Wesen‘ der Frau.“<sup>47</sup> Auf diese Weise lassen

---

<sup>42</sup> Florack, Wedekinds „Lulu“, S. 261. (Vgl. Anm. 10)

<sup>43</sup> Vgl. Anm. 9

<sup>44</sup> Zu den Details vgl. Florack, Wedekinds „Lulu“, S. 214. (Vgl. Anm. 10)

<sup>45</sup> Florack, Wedekinds „Lulu“, S. 214. (Vgl. Anm. 10)

<sup>46</sup> Florack, Wedekinds „Lulu“, S. 214. (Vgl. Anm. 10)

<sup>47</sup> Florack, Wedekinds „Lulu“, S. 216. (Vgl. Anm. 10) Florack führt Ploss (1887) an, der Frauen grundsätzlich zu unmündigen Wesen erklärt, die haltlos durch das Leben irren und voller Widersprüche sind. Ihre Charakteristika sind „Gefall- und Verschwendungssucht, Leichtsinn und Oberflächlichkeit sowie [ein] Hang zu Schein und Lüge“ und auch „Anbequemungsfähigkeit“. Ploss: Das Weib in der Natur- und Völkerkunde, Bd. 1, S. 36-43; Zitate S. 39; S. 36; S. 43; zit. nach Florack (ebd.), S. 217.

sich die scheinbaren Widersprüche erklären, Florack geht jedoch m. E. zu weit, wenn sie der Druckfassung deshalb jegliches kritisches Potential abspricht. Zum einen ist durch Lulus Widersprüchlichkeit noch nichts über die Ursachen für ihr Verhalten gesagt. Dass es naheliegend ist, zumindest eine der Ursachen dafür im Verhalten und der ‚Unvernunft‘ der Männer zu suchen, ist auch noch aus der Druckfassung ersichtlich. Die Männer sind auf Lulus Körper und ihre Kleidung fixiert, haben darüberhinausgehend kein Interesse an Lulu oder sind einfach nicht in der Lage, sie richtig einzuschätzen, und tragen dadurch erheblich dazu bei, dass die katastrophalen Ereignisse ihren Lauf nehmen. Meiner Ansicht nach liegt in diesen Ursachen durchaus noch gesellschaftskritisches Potential, auch wenn dieses im Vergleich zur *Monstretragödie* zu Gunsten einer konventionelleren, aber ev. auch ästhetischeren Darstellung, zurückgenommen ist.

### 3.3 Lulu als Opfer

Eine weitere Perspektive, die jedoch nicht außer Acht gelassen werden sollte, wenn es um die Spannung zwischen Elementen der *Femme fatale* und der *Kindfrau* geht, bezieht sich auf die Sicht auf Lulu als Opfer. Der Text lässt auch diese Lesart zu. Die Sicht auf Lulu als Missbrauchsoffer wirft ein neues Licht auf ihre Hypersexualität und Kindlichkeit, die besonders stark in der *Monstretragödie* ausgeprägt sind. Aber auch die Sichtweise auf Lulus widersprüchliches Verhalten im *Erdegeist* wird dadurch um eine Dimension ergänzt. Liebrand, die Lulu u.a. als Opfer sieht, nimmt

---

Florack führt dazu aus: „Eine Zeitgenossin von Ploss, die Frauenrechtlerin Hedwig Dohm, stellte schon in den siebziger Jahren fest, bei einer Zusammenschau gängiger Vorurteile über die „Eigenschaften“ der Frau erscheine ‚das Weib als ein Potpourri der allerentgegengesetztesten Eigenschaften‘, es solle ‚sanft‘ und ‚schüchtern‘ sein, gleichzeitig ‚leichtfertig‘ und ‚in Sinnlichkeit befangen‘, ‚trivial‘, ‚einfach‘, dabei von ‚raffinierter Berechnung, listig, intrigant‘, ‚dreist‘ und ‚zanksüchtig‘. Dohm, Hedwig: *Der Frauen Natur und Recht*. Zur Frauenfrage zwei Abhandlungen über Eigenschaften und Stimmrecht der Frauen, S. 10-12. Zit. nach Florack (ebd.), S. 217. Florack führt weiter aus: „Da die kritischen Implikationen der ‚Monstretragödie‘ ganz zurückgenommen sind, wird nun vielmehr als eigentliche Natur ausgegeben, was Dohm längst als ‚Dressur‘ beschrieben hatte, als sie die real erfahrbaren Eigenschaften der Frauen aus deren gesellschaftlicher Stellung ableitete: Ihre lebenslange ‚Abhängigkeit‘ müsse unweigerlich zu ‚chronischem Heuchlerthum‘ führen, zu ‚Lüge‘, ‚Intrigue‘ und ‚Leichtfertigkeit‘. So werde aus der Frau zwangsläufig ein ‚armer moralischer Clown‘, eine ‚Automatenexistenz‘: Selbstentfremdung ist ihr gesellschaftlich bedingtes Stigma.“ Dohm: *Der Frauen Natur und Recht*, S. 55; S. 44; S. 46; S. 48. Zit. nach Florack, S. 217f.

diesbezüglich auf den Prolog Bezug, in dem Lulu als Tier angesprochen wird.<sup>48</sup> Laut Liebrand zeigt

eine demythisierende Lektüre von Wedekinds Lulu [...] nicht nur, dass die Protagonistin kein *wildes, schönes* Tier ist; sie zeigt auch, dass die ‚autonome‘ natürliche weibliche Sexualität, das ‚Urweibliche‘, das Lulu angeblich verkörpert, bloß ein Phantasma der Protagonisten und Interpreten ist – ein Phantasma, das sie daran hindert, wahrzunehmen, daß der Wedekindsche Dramentext mit einer backstorywound operiert: ein Verweisspiel auf Trauma und Missbrauch in Szene setzt.<sup>49</sup>

Die Beziehung zwischen Lulu und ihrem möglicherweise biologischen, auf jeden Fall aber sozialen Vater Schigolch, legt sowohl in der *Monstretragödie* als auch im *Erdgeist* und der *Büchse der Pandora* Missbrauchserfahrungen nahe, wobei in letzteren beiden Dramen die Charaktere eher fixierbar und psychologisch erklärbar sind und deshalb auch eher von einem ‚Missbrauchs-drama‘ gesprochen werden kann.<sup>50</sup> Die „eigenartig anmutende sexualisierte ‚Kindlichkeit‘ Lulus“ und ihr hypersexualisiertes Verhalten als Hinweise auf einen Missbrauch<sup>51</sup> finden sich in unterschiedlichen Ausprägungen in allen drei Fassungen.

Besonders wird dies in Lulus Verhältnis zu Schigolch deutlich. In *Die Büchse der Pandora* wendet sie sich an Schigolch:

Lulu (plötzlich von einem Weinkrampf überwältigt, stürzt Schigolch zu Füßen):  
O du allmächtiger Gott!

Schigolch (sie streichelnd): Nun?- Was gibt es denn wieder?

Lulu (schluchzt krampfhaft): Es ist zu grauenhaft!

Schigolch (zieht sie auf seine Knie und hält sie wie ein kleines Kind in den Armen): Hm – du übernimmst dich, mein Kind. [...] Weine nur, wein dich nur aus. – So hat es dich auch schon vor fünfzehn Jahren geschüttelt. Es hat seitdem kein Mensch mehr so geschrien, wie du damals hast schreien können. – Damals trugst du noch keinen weißen Federbuch auf dem Kopf und hattest auch keine

---

<sup>48</sup> In folgender Passage bezieht sich der Tierbändiger eindeutig auf Lulu als „Tier“ und zitiert damit eine mysogyne Tradition, die bis auf die Genesis zurückgeht: „He Aujust! Bring mir unsre Schlange her!/ (Ein schmerzbüchiger Arbeiter trägt die Darstellerin der Lulu in ihrem Pierrotkostüm aus dem Zelt und setzt sie vor dem Tierbändiger nieder.)/ Sie ward geschaffen, Unheil anzustiften,/Zu locken, zu verführen, zu vergiften - /Zu morden, ohne dass es einer spürt./ (Lulu am Kinn kraulend):/Mein süßes Tier, sei ja nur nicht geziert!“ Wedekind, *Erdgeist/Prolog*, S. 553. (Vgl. Anm. 9)

<sup>49</sup> Liebrand: *Noch einmal: Das wilde, schöne Tier Lulu*, S. 193. (Vgl. Anm. 8)

<sup>50</sup> Liebrand: *Noch einmal: Das wilde, schöne Tier Lulu*, S. 191. (Vgl. Anm. 8)

<sup>51</sup> Liebrand: *Noch einmal: Das wilde, schöne Tier Lulu*, S. 193. (Vgl. Anm. 8)

durchsichtigen Strümpfe an. Du hattest weder Stiefel noch Strümpfe an deinen Beinen.

Lulu (heulend): Nimm mich mit dir nach Haus! Nimm mich diese Nacht zu dir! Ich bitte dich!<sup>52</sup>

Wenige Zeilen später geht Lulu sofort auf Schigolchs Bedingung ein, mit ihm zu schlafen, wenn er ihren Erpresser beseitigt: „Schigolch: Bald sind es zehn Jahre, dass wir uns nicht mehr kennen. Lulu: Wenn es weiter nichts ist?“<sup>53</sup> In dieser Beziehung sind, wie sich zeigt, eindeutig väterliche und sexuelle Elemente miteinander vermischt, wie es typisch ist, wenn frühe Missbrauchserfahrungen vorliegen. Es wird angedeutet, dass die sexualisierte Beziehung zu Schigolch begonnen hat, als Lulu als kleines Mädchen ohne Schuhe und Strümpfe bei Schigolch lag. Dass sie wieder dahin zurückwill, zeigt, dass sie Schigolch in dieser Situation als das geringere Übel auffasst und sich auf eine altbekannte Position zurückziehen will, wobei auch die Aufforderung sie zu sich zu nehmen, auch ohne den späteren Verweis auf eine sexuelle Beziehung, schon zweideutig konnotiert ist.

Insgesamt haben auch Lulus Beziehungen zu anderen älteren Männern, wie Goll und Schön inzestuösen bzw. zumindest zweideutig väterlich-töchterlichen Charakter.<sup>54</sup> Lulu ist mit Schöns Sohn aufgewachsen, er hat sie schon als Kind zu sich genommen und spielt bis zur Heirat, die für Lulu einen Sieg über ihn darstellt, auch eine zweifelhaft väterlich-autoritäre Rolle in ihrem Leben. Dass Lulu am Ende als Prostituierte endet, d.h. zu der Lebensweise zurückkehrt, mit der sie aufgewachsen ist, bzw. zu der sie von Schigolch gebracht wurde, und sich nicht dauerhaft eine bürgerliche Existenz sichern kann, bekommt nach dieser Sichtweise den Charakter von unbewusster Selbstbestrafung bzw. Wiederholungszwang. Betrachtet man das Ergebnis, wirkt sich Lulus sexuelle Anziehungskraft auf die Männer im Endeffekt für sie selbst destruktiv aus. Auch dies kann als ein Argument gegen die Sicht auf Lulu als besonders ‚natürlich‘ gelten, da Sexualität in der Natur immer in einem Gesamtzusammenhang mit anderen Wünschen und Trieben steht und prinzipiell und von Ausnahmen abgesehen der Lebenserhaltung und nicht –zerstörung, dem Leben und nicht der Vernichtung dient. Sie ist krank, wenn

---

<sup>52</sup> Wedekind: Die Büchse der Pandora II, S. 690. (Vgl. Anm. 9)

<sup>53</sup> Wedekind: Die Büchse der Pandora II, S. 690. (Vgl. Anm. 9)

<sup>54</sup> Vgl. Liebrand: Noch einmal: Das wilde, schöne Tier Lulu. (Vgl. Anm. 8)

sie zur Zerstörung des eigenen Lebens, des Lebens anderer oder in die sogar selbst herbeigesehnte Vernichtung führt, wie dies ganz besonders deutlich in Lulus grausamer Ermordung am Ende der *Büchse der Pandora* vorgeführt wird.<sup>55</sup>

### 3.4 Lulu als Projektionsfläche

Im Gegensatz zu den Charakteren im naturalistischen Drama scheint Lulu über keinen einheitlichen und konstanten Charakter zu verfügen. In *Erdegeist* ist sie die gehorsame unselbstständige Frau Golls, dann die unzufriedene Ehefrau des Malers Schwarz, nach seinem Tod die frivole und intrigante Tänzerin, die Schön dazu manipuliert, sie zu heiraten, und schließlich die verworfene Luxusfrau, die ihren Gatten nach Strich und Faden betrügt und schließlich tötet. In der *Büchse der Pandora* wird sie gezeigt als skrupellos und egoistisch, sie nutzt die Aufopferung der Geschwitz aus, schmiedet Mordpläne, als sie in die Enge getrieben wird, und endet als sexbesessene Prostituierte, bevor sie von Jack ermordet wird. Die Figur der Lulu scheint dabei aus Versatzstücken und Zitaten bürgerlicher Fantasien über weibliche ‚Verworfenheit‘ zu bestehen.

Während die Männer Leistungsdenken, Erfolg und Zweckrationalität verkörpern, ist die Lulu der Druckfassungen, aber noch mehr der *Monstretragödie*, eine Projektionsfläche für ihre Vorstellungen von Weiblichkeit:

Für Goll ist Lulu ein appetitliches Tanzpüppchen, für Schöning ist sie bequeme Geliebte, für Schwarz Naturweib und Muse, Alwa dient sie als Instrument zur Selbststilisierung in Kunst und Leben. All diese Beziehungen spiegeln, wenn auch überspitzt, reale patriarchalische Verhältnisse, in denen der Frau eine bloß passive, angepasste Rolle zugeordnet ist.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> Für weitere Interpretationen, insbesondere Lulus gewaltsamen Todes vgl. auch Müller, Sabine: Serial Killing in a Serial Culture. Von Epimetheus bis Jack the Ripper: Der Stoff, aus dem Wedekinds Lulu gemacht ist. In *Zeitgeschichte* 1, Februar 2001, 28. Jahrgang, S. 44-52, Zechner, Ingo: Das Pandora-Phantasma. Von Epimetheus bis Jack the Ripper: Der Stoff, aus dem Wedekinds Lulu gemacht ist. In *Zeitgeschichte* 1, Februar 2001, 28. Jahrgang, S. 34-44 sowie Bossinade, Anna: Wedekinds „Monstretragödie“ und die Frage der Separation (Lacan). In: *Freiburger Literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse* Band 20, S. 143- 163. Bossinade interpretiert das Verbrechen in der *Monstretragödie*, in der Jack Lulus Vagina entfernt, um sie medizinischen Autoritäten zu unterbreiten, im Sinne der Psychoanalyse Lacans als männlichen Versuch, den „Schrecken der Geschlechtlichkeit“ zu bannen. (Ebd., S. 161)

<sup>56</sup> Florack, Ruth: Aggression und Lust. Anmerkungen zur *Monstretragödie*. In: *Freiburger Literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse* Band 20, S.174.

Für die Männer ist sie ein Instrument, das sich seinen weitgehend passiven, zumindest aber auf männliche Bedürfnisbefriedigung zugeschnittenen Rollen zu fügen hat: Lulu hat für ihre Errettung dankbar zu sein, damit die Männer sich als Retter fühlen können, zu tanzen, um die Männer zu amüsieren, sich malen zu lassen oder was auch immer gewünscht wird um den jeweiligen Mann in seinem Selbstwert oder auch materiell aufzuwerten und zu unterstützen.

Der folgende Wortwechsel – es Gespräch zu nennen wäre übertrieben, da keine echte Kommunikation stattfindet, zwischen Schwarz und Lulu zeigt auf überspitzte Weise, dass sie als Person für den Mann keine Rolle spielt:

Schwarz: Ich liebe dich.  
Lulu: Ich liebte einmal einen Studenten.  
Schwarz: Nelli...  
Lulu: Mit vierundzwanzig Schmissen...  
Schwarz: Ich liebe dich, Nelli.  
Lulu: Ich heiße nicht Nelli.  
Schwarz (küsst sie).  
Lulu: Ich heiße Lulu.  
Schwarz: Ich werde dich Eva nennen.<sup>57</sup>

In dieser absurden, fast surreal anmutenden Abfolge von lose und assoziativ aufeinander folgenden Bemerkungen, geht Schwarz nicht einmal soweit auf Lulu ein, dass er ihren Namen zur Kenntnis nimmt, was für die folgende ‚Beziehung‘ nichts Gutes ahnen lässt. ‚Eva‘, der Name der sprichwörtlichen und ersten Frau, Sinnbild für Weiblichkeit an sich, ist nur einer von vielen Namen, der Lulu im Laufe des Dramas gegeben wird. Wenn Lulu aus dem Rahmen, den sich der jeweilige Mann für sie ausgedacht hat, fällt, bzw. von einem Rahmen in den anderen stolpert, bricht die Stütze für den Mann zusammen, was regelmäßig mit seinem Tod endet. Florack führt dazu folgendes aus: „Indem die Kunstfigur Lulu, die Inkarnation der Männerphantasie von der allzeit verführerischen und sexuell verfügbaren Frau, von ‚dem Geschlecht‘ in einem absoluten Sinn, sich in diese Ordnung nicht fügt, lässt Wedekind männliches Phantasma und patriarchalische Wirklichkeit im grotesken Spiel aufeinanderprallen. [...]“<sup>58</sup> Jack, der Mörder, unterscheidet sich dementsprechend nicht prinzipiell von den anderen Männern

---

<sup>57</sup> Wedekind, Erdgeist I/4, S. 570. (Vgl. Anm. 9)

<sup>58</sup> Florack: Aggression und Lust, S. 174. (Vgl. Anm. 56)

in Lulus Leben, sondern verdeutlicht, bzw. macht durch die körperliche Handlung real, was auf einer abstrakten Ebene durch die vertraueneren Männer ohnehin schon geschah: „die Verdinglichung der Frau in tradierten patriarchalischen Strukturen“.<sup>59</sup>

Diese patriarchalischen Strukturen erstrecken sich nicht nur auf die männlichen Charaktere in den Dramen, sondern auch auf die gesellschaftliche Rezeption des Dramas. So wird die Vielgestalt der Lulu auch in der Pluralität der Deutungen in der Rezeptionsgeschichte deutlich. Die vielen ‚Lulus‘ der unterschiedlichen Interpretationen, auf die schon in Abschnitt 3.1 eingegangen wurde „etwa Lulu als Verkörperung des reinen, amoralischen Triebes/der unbedingten Natur/der unbedingten Moral/der von (männlicher) (Zweck-) Rationalität unbelasteten Ursprünglichkeit respektive Sinnlichkeit, als Femme enfant, Femme fatale etc. – jede Lektüre vergrößert scheinbar zwangsläufig die Pluralität der Deutungen“.<sup>60</sup>

Bovenschen weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass die unterschiedlichen Interpreten der Lulu damit noch einmal nachvollziehen, was die männlichen Charaktere im Stück tun, und zwar Lulu als Verkörperung ihrer eigenen Vorstellungen von Weiblichkeit zu sehen.

In den Lulu-Dramen sind die Mythen des Weiblichen verarbeitet. Die Gegensätzlichkeit der Interpretationen, die ihnen zuteilwurden, hat ihren Grund in der Offenheit des Stückes; es kann die unterschiedlichsten projektiven Weiblichkeitsentwürfe in sich aufnehmen. Die Spekulationen der Rezipienten über das Wesen Lulus, ihren Symbolgehalt, vollziehen häufig noch einmal nach, was die im Stück auftretenden Männer unablässig und mit wechselnden Resultaten tun.<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> Florack: Aggression und Lust, S. 174f. (Vgl. Anm. 56)

<sup>60</sup> Schmeiser, Daniela: Frank Wedekinds Lulu-Dramen. Die Frau im Text, der Text der Frau. In Zeitgeschichte 1, Februar 2001, 28. Jahrgang, S. 5.

Für einen Überblick über die Rezeption in der Literaturwissenschaft vgl. auch Langemeyer, Peter: Frank Wedekind. Lulu. Erläuterungen und Dokumente, Philipp Reclam jun. GmbH&Co., Stuttgart, 2005, S. 174-189.

<sup>61</sup> Bovenschen, Sylvia: Inszenierung der inszenierten Weiblichkeit: Wedekinds „Lulu“ – paradigmatisch. In Bovenschen, Sylvia: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt, 1979, S. 47-52.

Die vielen Namen, die Lulu im Text bezeichnenderweise von den Männern bekommt<sup>62</sup>, unterstreichen ihren Mangel an eigener Identität und korrespondieren mit den Bezeichnungen, die ihr von den Kritikern außerhalb des Textes zugeschrieben werden. Lulu wird so zu einem Wunsch- oder Schreckbild, das die eigenen Vorstellungen über Weiblichkeit zu reflektieren scheint, ohne dass es möglich ist, sein Wesentliches zu erfassen. Die Männer im Drama, die glauben, Lulu zu kennen oder in ihr etwas gefunden zu haben, das ihren Wünschen entspricht, kommen nicht auf die Idee nach ihrem ‚Eigentlichen‘ zu fragen. Dementsprechend – oder als Ergebnis dieser Sozialisation – scheint Lulu die Substanz zu fehlen und sie muss sich durch den Männerblick, den Blick auf ihr Porträt oder den Blick in den Spiegel ihrer eigenen Existenz versichern. So leidet Lulu im Gefängnis besonders darunter, nicht ihr Bild im Spiegel betrachten zu können und fragt nach der Rückkehr zu Alwa und Konsorten nach ihrem Bild.

Lulu: [...] Wo ist denn mein Bild?

Alwa: Das habe ich in meinem Zimmer, damit man es hier nicht sieht.

Lulu: Hol doch das Bild her.

Alwa: Hast du deine Eitelkeit auch im Gefängnis nicht verloren?

Lulu: Wie angstvoll einem ums Herz wird, wenn man monatelang sich selbst nicht mehr gesehen hat. [...] <sup>63</sup>

Lulu erzählt weiter, wie sie im Gefängnis ihr Bild schließlich in der Rückseite der blechernen Kehrrechtschaufel doch noch sehen konnte, was ihr Erleichterung brachte. Weit über Eitelkeit hinausgehend, hat das ‚sich sehen können‘ existentielle Bedeutung für Lulu, wie ihre Angst zeigt. Der Blick ist eng verbunden mit der Verhaftung an der Oberfläche, wie die Unfähigkeit der Männer mehr zu sehen als Lulus kindliche Augen, ihr schönes Äußeres und ihre grazilen Bewegungen verdeutlicht.

Dem Blick kommt in den Regieanweisungen, aber auch in den Gesprächen in den Lulu-Dramen große Bedeutung zu. So werden Kleidung und Körperhaltung äußerst detailliert beschrieben. Eines von vielen Beispielen ist die folgende Selbstbeschreibung Lulus gegenüber Schwarz: „Grünes Spitzenröckchen bis zum Knie, ganz in Volants, dekolletiert natürlich, sehr dekolletiert und fürchterlich geschnürt. Hellgrüner

---

<sup>62</sup> Vgl. dazu u.a. auch Liebrand: Noch einmal: Das wilde, schöne Tier Lulu, S. 183. (Vgl. Anm. 8)

<sup>63</sup> Wedekind: Die Büchse der Pandora I, S. 667. (Vgl. Anm. 9)

Unterrock, dann immer heller. Schneeweiße Dessous mit handbreiten Spitzen...“<sup>64</sup>  
Details der Kleidung, des Aussehens, der Körperhaltung wird eine besondere Bedeutung zugeschrieben. So glaubt Escerny aus sich ihm bietenden Anblick der tanzenden Lulu Schlüsse über ihre Seele ziehen zu können.

Escerny: Was mich zu Ihnen hinzieht, ist nicht Ihr Tanz. Es ist Ihre körperliche und seelische Vornehmheit, wie sie sich in jeder Ihrer Bewegungen offenbart. Wer sich so sehr wie ich für Kunstwerke interessiert, kann sich darin nicht täuschen. Ich habe während zehn Abenden Ihr Seelenleben aus Ihrem Tanze studiert, bis ich heute, als Sie als Blumenmädchen auftraten, vollkommen mit mir ins klare kam. Sie sind eine großangelegte Natur – uneigennützig.<sup>65</sup>

Diese ‚Erkenntnis‘ nimmt sich naiv bis ironisch aus angesichts von Lulus Charakter, wie er sich bis dahin gezeigt hat. Uneigennützigkeit mit Lulu in Verbindung zu bringen, wirkt in Anbetracht der Ereignisse, die sich bis dahin zugetragen haben, geradezu komisch. Die Ironie liegt darin, dass sich Escerny in seinem einfachen Schluss vom Körper auf die Seele sehr wohl täuscht, da die Person Lulu nicht mit dem Kunstwerk ‚Lulu‘, das sie als Tänzerin auf der Bühne darstellt, gleichzusetzen ist.

Interessant ist in diesem Zusammenhang Schobers Interpretation des Blicks.<sup>66</sup>  
Laut Schober, werden Details der dinglichen Welt in einer für die Moderne typischen Weise in den Lulu-Dramen mit besonderer Bedeutung aufgeladen.

Dieses im Text immer wieder ausgiebig vorgeführte Deuten und Lesen visueller Details in Hinblick auf eine hinter ihnen liegende ‚innere‘ oder ‚seelische‘ Wirklichkeit Lulus bindet Wedekinds Drama in einen ganz spezifischen historischen Kontext des Wahrnehmens, der Aufmerksamkeit und des Glaubens ein, also in einen Wahrnehmungskontext, den wir ‚Moderne‘ zu nennen gewohnt sind [...]<sup>67</sup>

Auch die Wahrnehmung ist historischem Wandel unterworfen, und moderne Wahrnehmung zeichnet sich durch ein Übergewicht des visuellen Sinns und eine tendenzielle Abtrennung von den anderen Sinnen aus. Das gilt auch für ‚das Sehen‘ in Lulu, wenn zum Beispiel Alwa und Escerny auf ernsthaft kindliche Weise über Details der Farbe von Lulus Tüllkostüm diskutieren, dieses an sich banale Thema mit

---

<sup>64</sup> Wedekind, Erdgeist I/4, S. 567. (Vgl. Anm. 9)

<sup>65</sup> Wedekind, Erdgeist III/5-6, S. 609. (Vgl. Anm. 9)

<sup>66</sup> Vgl. Schober, Anna: Die Gleiche immer wieder anders: Lulu, Lu, Pandora, Lolita. In Zeitgeschichte 1, Februar 2001, 28. Jahrgang, S. 15-34.

<sup>67</sup> Schober: Die Gleiche immer wieder anders, S. 16. (Vgl. Anm. 66)

Bedeutung aufladen und dabei gleichzeitig die Diskussion der Kritiker außerhalb des Textes über Lulus angeblich ‚wahres Wesen‘ vorwegnehmen.

Escerny: Ich finde, sie sieht in dem weißen Tüll zu körperlos aus.

Alwa: Ich finde, sie sieht in dem Rosatüll zu animalisch aus.

Escerny: Ich finde das nicht.

Alwa: Der weiße Tüll bringt mehr das Kindliche ihrer Natur zum Ausdruck!

Escerny: Der Rosatüll bringt mehr das Weibliche ihrer Natur zum Ausdruck!<sup>68</sup>

Die Männer stellen eine Verbindung zwischen den Farben und Lulus Wesen her, ‚interpretieren‘ sie wie ein Kunstwerk und bleiben dabei doch der Oberfläche verhaftet. Laut Schober ist „diese Form des Sehens [...] jetzt auch in einer neuen Weise mit dem Glauben an ein „wahres Dahinter“ besetzt, d.h. in ein spezifisch modernes „Postulat der Sichtbarkeit“ bzw. ein „Indizienparadigma“ eingebunden. [...] Sehen wird in Glauben verwandelt und Glauben in „Zeigbar-Sein“ [...].<sup>69</sup> Dies ist auch eine Erklärung für die existentielle Bedeutung, die es für Lulu hat, gesehen zu haben, oder sich zumindest, im Spiegel oder in ihrem Bild, selbst sehen zu können. Wird Lulu nicht gesehen, existiert sie nicht. „Diese der Moderne eigenen Wahrnehmungsverschiebungen bewirkten auch, dass Angeblickt-Werden zunehmend als Bestätigung des eigenen Selbst erfahren wird: Lulu ist abhängig von den Blicken, die ihr Möglichkeiten des Seins eröffnen.“<sup>70</sup> Dies zeigt sich in ihrer sorgfältigen Art sich zu kleiden und ihrer Angewiesenheit auf ihr eigenes Spiegelbild. Die Männer hingegen sind zwar sorgfältig, aber doch unauffällig und diskret gekleidet. Die traditionelle Männerkleidung bietet ihnen Schutz, indem sie die Blicke der anderen nicht in absichtsvoller Weise auf sich zieht. Ihnen kommt dafür die „Ausübung des Blicks“<sup>71</sup> auf die farbenfroh und aufreizend gekleidete Lulu zu, die ihre Existenz in den Blicken der anderen findet.

Auf einer anderen Ebene trifft dies auch auf das Drama zu, das immerhin für die Inszenierung geschaffen wurde und Lulus Existenz, zumindest für das Publikum, von ihrer Bühnenexistenz abhängig macht.<sup>72</sup> Lulu ist schließlich eine Kunstfigur, die nur im Text des Dramas oder auf der Bühne, durch die Blicke des Lesers oder des Zusehers

---

<sup>68</sup> Wedekind: Erdgeist III/8-9, S. 610. (Vgl. Anm. 9)

<sup>69</sup> Schober: Die Gleiche immer wieder anders, S. 17. (Vgl. Anm. 66)

<sup>70</sup> Schober: Die Gleiche immer wieder anders, S. 18. (Vgl. Anm. 66)

<sup>71</sup> Schober: Die Gleiche immer wieder anders, S. 18. (Vgl. Anm. 66)

<sup>72</sup> Dies gilt natürlich auch für die männlichen Charaktere, die ihren Auftritt im Rampenlicht ohnehin der bunten und schillernden Lulu verdanken.

zum Leben erweckt wird. In diesem Kontext bekommen sowohl die intertextuellen Bezüge<sup>73</sup>, als auch die selbstreferentiellen Bezüge auf das Drama als Drama eine besondere Bedeutung.

Laut Schmeiser geht es bei ‚Lulu‘ „weniger um ein Drama über eine Frau [...] als vielmehr um ein Drama der *Vertextung der Frau*, in dem die Figur Lulu, sowohl als konkrete Dramenfigur als auch als potentielle Vertreterin ihres gesamten Geschlechts, bezeichnenderweise letztlich opak bleibt“<sup>74</sup>. Der Name Lulu mit seinen vielen literarischen Assoziationen, die jedoch Möglichkeiten sind, die nicht das Eigentliche der Figur bezeichnen, ist der einzige Name, den Lulu nicht von einem Mann bekommt, und „Schnittpunkt für ein ganzes Gewebe von literarischen Bezügen, innerhalb dessen er flottiert und für unterschiedliche Konkretisierungen offen ist“<sup>75</sup>. Der Text, aus dem kein Weg herausführt, verweist wiederum auf die *Vertextung*<sup>76</sup>, was sich an Alwas eigener literarischer Aktivität – in der *Büchse der Pandora* stellt sich heraus, dass er Autor des *Erdgeists* ist – aber auch in der schon oben angesprochenen Beziehung Lulus zu ihrem Porträtbild zeigt. „Lulu und das Porträtbild verweisen reziprok aufeinander und entbehren dabei jeglichen gegenseitigen Erklärungspotentials.“<sup>77</sup> Das Bild kann Lulu nicht erklären, sondern „das Bild und Lulu fallen in eins zusammen, es gibt keine wie immer geartete Existenz Lulus, die über das Bild von ihr hinausginge.“<sup>78</sup>

---

<sup>73</sup> Schmeiser weist darauf hin, dass „Wedekinds Drama [...] großzügig das gesamte Skandal-Arsenal des Melodramenrusels [versammelt], Mord, Selbstmord, Erpressung, Ehebruch, Prostitution und Zuhälterei nebst dazugehörigen Kunden, [in der Monstretragödie] Morphinismus, Spielsucht; das Ganze durchaus genießerisch abgerundet mit Inzest, lesbischer Liebe und ubiquitärer Promiskuität, und endlich auch das große Schauerfinale, zu dem der berühmteste Massenmörder der Moderne überhaupt, Jack the Ripper, herbeizitiert wird – ganz so drastisch war es nicht einmal von jenen Mélodrames selbst gemeint, für die doch einzelne dieser Elemente jeweils konstitutiv sind.“ Schmeiser, Daniela: Frank Wedekinds Lulu-Dramen, S. 7. (Vgl. Anm. 60) Karikiert wird der „Herkunftsort dieser Versatzstücke als auch das eigene Zitatverfahren selbst“ (Ebd., S. 8) „Versteht man [...] den zur Chiffre tendierenden Namen ‚Lulu‘ nicht länger als fixes semantisches Zentrum, sondern als Ausgangsort in das Netz kultureller Sinnproduktion, so befindet man sich unmittelbar in der Rekonstruktion eines dichten intertextuellen Bezugsgewebes, das den Lulu –Dramenkomplex im Verweisrahmen des literarischen Paris am Ende des neunzehnten Jahrhunderts situiert.“ (Ebd., S. 6)

<sup>74</sup> Schmeiser: Frank Wedekinds Lulu-Dramen, S. 8. (Vgl. Anm. 60)

<sup>75</sup> Schmeiser: Frank Wedekinds Lulu-Dramen, S. 8. (Vgl. Anm. 60)

<sup>76</sup> Vgl. Schmeiser: Frank Wedekinds Lulu-Dramen, S. 8f. (Vgl. Anm. 60)

<sup>77</sup> Schmeiser: Frank Wedekinds Lulu-Dramen, S. 9. (Vgl. Anm. 60)

<sup>78</sup> Schmeiser: Frank Wedekinds Lulu-Dramen, S. 9. (Vgl. Anm. 60)

### 3.5 Lulu im Weiblichkeitsdiskurs ihrer Zeit

Das Ergebnis der Untersuchung bisher deutet auf Lulu als Bild hin, das auf sich selbst verweist, und darüber hinausgehend auf männliche Bedürfnisse, Wünsche und Fantasien. Lulu ist in dieser Konzeption ‚das Andere‘, das alles repräsentiert, was den Männern zu fehlen scheint, an Sinnlichkeit, Sexualität und Privatheit. Sie mag deshalb auch ‚körperlicher‘ und ‚natürlicher‘ als die Männer erscheinen. Laut Schober wird „die spezifische Positionierung von Lulu als ‚der Anderen‘, die das erzieherische, aktive benennungsmächtige Selbst des männlichen Bürgers und Künstlers bestätigt und stützt, [...] im Wedekind-Text selbst massiv repräsentiert“<sup>79</sup>. ‚Lulu‘ als Text verweist auf andere Texte, sowie auf Männer als die Schöpfer des Frauenbildes, als Autoren und Maler, im Text selbst und außerhalb des Textes.

Der Mann als Autor des Textes über die Frau, ja des Textes, der die ‚Frau‘ ist – das ist die Diagnose eines lange tradierten Geschlechterdiskurses, der die Befriedigung männlicher – privater wie gesellschaftlicher – Bedürfnisse bei einer Imagination der Weiblichkeit sucht und mit Hilfe des in die gesellschaftlichen Strukturen eingelassenen Dominanzpotentials auch erfolgreich findet. [...] Wedekinds Lulu scheint diesen Mechanismus längst internalisiert zu haben.<sup>80</sup>

Das Fehlen einer spezifischen Substanz der Lulu-Figur, die über ihre Beziehungen zu den Männern hinausgehen könnte, verwundert daher nicht, ebenso wenig ihre essentielle Angewiesenheit auf den Blick auf sich selbst zur Versicherung ihrer eigenen Existenz. Lulu repräsentiert alles, was die Männer nicht sind, und umgekehrt, die Beziehung kann also als durchaus komplementär beschrieben werden. Dies entspricht dem Weiblichkeitsdiskurs der Zeit, da die Natur lange als weiblich galt, und was darüber hinausgeht, Geist, Kultur usw. als männlich. Konsequent zu Ende gedacht führt diese Einstellung zu Otto Weiningers mittlerweile schnöde erscheinender Anmaßung: „Das absolute Weib hat kein Ich.“<sup>81</sup> Im Weiblichkeitsdiskurs der Zeit, auch unter Ärzten, kursierte die Vorstellung, dass die Frau ‚sexueller‘ und ‚natürlicher‘ ist als der Mann, was manchmal positiv und manchmal negativ gesehen wurde, wenn die Frau

---

<sup>79</sup> Schober: Die Gleiche immer wieder anders, S. 19. (Vgl. Anm. 66)

<sup>80</sup> Schmeiser: Frank Wedekinds Lulu-Dramen, S. 10. (Vgl. Anm. 60)

<sup>81</sup> Zit. nach Schmeiser: Frank Wedekinds Lulu-Dramen, S. 11. (Vgl. Anm. 60) Vgl. in diesem Zusammenhang auch Hedwig Dohms „Kaleidoskop-Metapher“ (zit. nach Schmeiser ebd., S. 11)

deshalb in Zusammenhang mit Schmutz gebracht wurde.<sup>82</sup> Auch wenn dieser Diskurs den Hintergrund für die Lulu-Dramen darstellt, sind gerade durch die übertriebene, pointierte und selbstreferentielle Darstellung durchaus Einsichten in die Funktionsweise dieser Mechanismen möglich. Laut Schober erweckt die Übertreibung die Skepsis des Lesers und richtet die Aufmerksamkeit auf die zugrunde liegenden, davor als selbstverständlich betrachteten, Annahmen:

Das oben beschriebene dichotome Geschlechterverhältnis und die ihm immanenten Blickverhältnisse – *sie* ist hungrig nach Blicken und *er* konstituiert sich, indem er sie mustert und benennt; sie ist nackt, sinnlich, namenlos und schön, und er diskutiert über Kunst oder Politik, malt oder dressiert – werden überspitzt und so befragbar gemacht. Lulu ist übertriebenerweise die Andere des Selbst von Goll, Schwarz und Konsorten und wiederholt das immer selbe Spiel so konsequent [...], dass wir als Leser und Leserinnen skeptisch werden und diese Spiele und Zuordnungen beginnen, an Selbstverständlichkeit zu verlieren.<sup>83</sup>

#### 4 Fazit

Wie gezeigt wurde, sind die Lulu-Dramen grundsätzlich im Weiblichkeitsdiskurs der Jahrhundertwende verhaftet und aus diesem heraus zu verstehen, was jedoch nicht bedeutet, dass kein kritisches Potential vorhanden ist. Durch die Überspitzung und pointierte Darstellung einer bestimmten Art des Geschlechterverhältnisses wird der Blick durchaus auf gesellschaftskritische Weise auf Mechanismen gelenkt, die noch weitgehend als selbstverständlich galten, so zum Beispiel die Vorstellung der Frau als mehr der ‚Natur‘ verhaftet als der Mann.

Die eingangs gestellte Frage, inwieweit die Figur der Lulu diesen Weiblichkeitsdiskurs wirklich transzendiert, kann jedoch nur durch den Blick auf alternative Weiblichkeitsentwürfe, die zu der damaligen Zeit schon vorhanden waren, beantwortet werden. Zur Jahrhundertwende gab es schon andere Entwicklungen und mit dem von Wedekind gezeigten, dichotomen Geschlechterverhältnis konkurrierende Gegenentwürfe der Frau als seelisches und geistiges Wesen, zum Beispiel in der Frauen- und Arbeiterbewegung und in bestimmten intellektuellen Kreisen.<sup>84</sup>

---

<sup>82</sup> Vgl. Schmeiser: Frank Wedekinds Lulu-Dramen, S. 12. (Vgl. Anm. 60)

<sup>83</sup> Schober: Die Gleiche immer wieder anders, S. 30. (Vgl. Anm. 66)

<sup>84</sup> Vgl. Schober: Die Gleiche immer wieder anders, S. 19. (Vgl. Anm. 66)

Wedekinds Lulu hat jedoch keine Existenz außerhalb der Beziehung zu den Männern, keine Interessen, keine eigenen Ziele und Pläne, sie ist nur durch ihre Sexualität und die Bedeutung, die diese für die Männer hat, definiert. Die Männer interessieren sich für Lulus Körper und ihr Aussehen und versehen sie mit den Inhalten, die ihnen selbst wichtig erscheinen, ohne auch nur einen Moment an ihren Vorstellungen zu zweifeln.

Lulu hat keinen Charakter, keine Interessen abgesehen vom Tanz, der allerdings wiederum nur in Relation zu den zusehenden Männern Bedeutung erhält. Sie hat keine eigenen Vorstellungen davon, wie ihr Leben sein sollte oder könnte. Zudem fehlt in ihren Beziehungen die seelische Dimension zur Gänze, was natürlich auch auf die Männer zutrifft. Lulus innere Leere wird auf komische und absurde Weise karikiert, wenn sie auf die Fragen des Malers Schwarz nach ihrem Glauben, ihrer Seele und der Liebe konsequent jedes Mal mit „Ich weiß es nicht.“ antwortet.<sup>85</sup> Dies mutet angesichts der weiteren Entwicklungen der Frauenbewegung und von einer modernen Warte aus gesehen zwangsläufig anachronistisch an. Insgesamt gesehen schließe ich mich deshalb der Meinung Schmeisers an, die trotz der „kulturkritischen“ und „patriarchatskritischen“ Aspekte der Lulu Dramen feststellt, dass es

gerade diese Zentrierung des Dramas auf den wohlgerneht weiblichen Körper, dieses Ignorieren des weiblichen geistigen und seelischen Potentials [ist], welches das Bild der Frau bei Wedekind bei allem spielerischen Verfügen über den Diskurs doch zu einem konventionellen Bestandteil des Geschlechterdiskurses um 1900 macht; zu einem Bestandteil, der zu dieser Zeit bereits zunehmend durch neue Entwicklungen in Frage gestellt wurde.<sup>86</sup>

Dem durchaus kritischen und ironischen Blick auf die gesellschaftlichen Verhältnisse seiner Zeit tut dies jedoch keinen Abbruch.

---

<sup>85</sup> Wedekind: Erdgeist I/8-9, S. 574. (Vgl. Anm. 9)

<sup>86</sup> Schmeiser: Frank Wedekinds Lulu-Dramen, S. 13. (Vgl. Anm. 60)

## 5 Primärliteratur

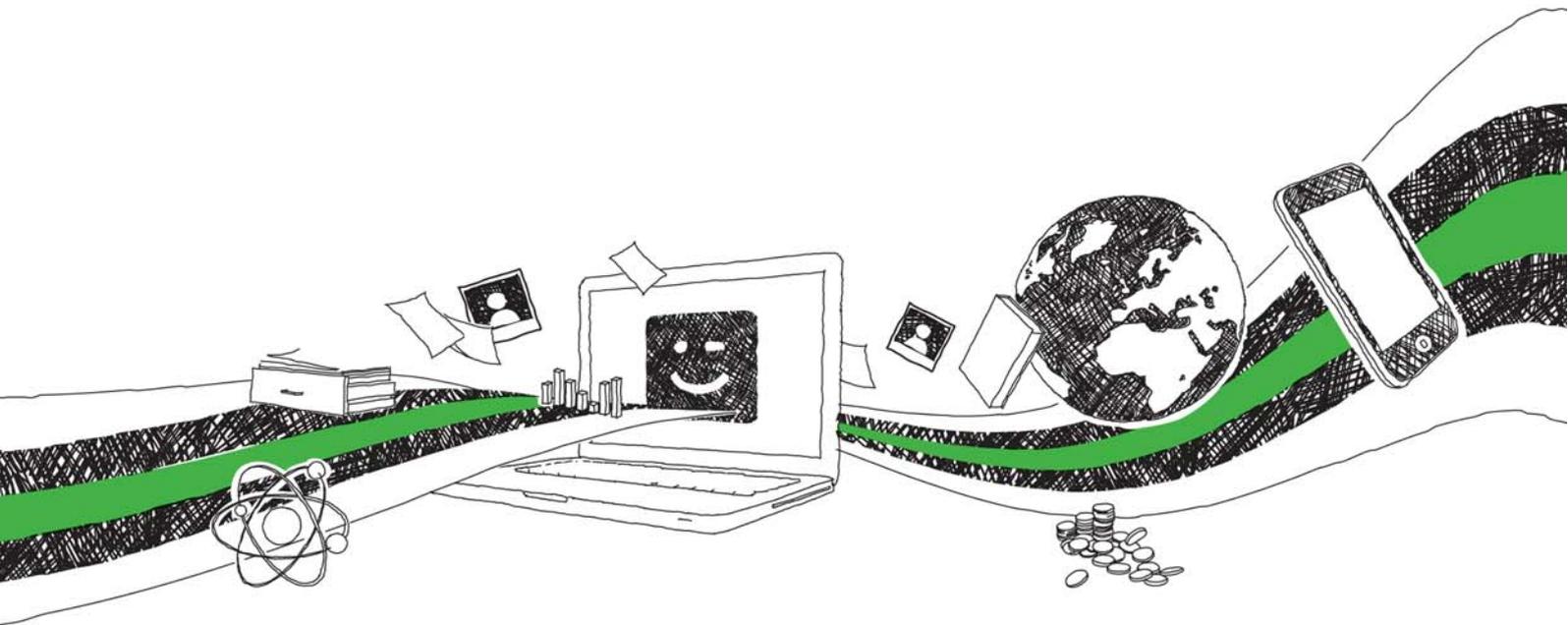
- Weidl, Erhard (Hrsg.): Frank Wedekind. Lulu. Erdgeist. Büchse der Pandora, Philipp Reclam jun. GmbH&Co., Stuttgart, 1989.
- Vincon, Hartmut (Hrsg.): Frank Wedekind: Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragedie, historisch-kritische Ausgabe der Urfassung von 1894, herausgegeben, kommentiert und mit einem Essay von Hartmut Vincon, Darmstadt 1990.

## 6 Sekundärliteratur

- Bossinade, Anna: Wedekinds „Monstretragedie“ und die Frage der Separation (Lacan). In: Freiburger Literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse Band 20, S. 143- 163.
- Bovenschen, Sylvia: Inszenierung der inszenierten Weiblichkeit: Wedekinds „Lulu“ – paradigmatisch. In Bovenschen, Sylvia: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt, 1979.
- Florack, Ruth: Aggression und Lust. Anmerkungen zur *Monstretragedie*. In: Freiburger Literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse Band 20, S.163-179.
- Florack, Ruth: Wedekinds „Lulu“. Zerrbild der Sinnlichkeit, Niemeyer, Tübingen, 1995.
- Langemeyer, Peter: Frank Wedekind. Lulu. Erläuterungen und Dokumente, Philipp Reclam jun. GmbH&Co., Stuttgart, 2005.
- Liebrand, Claudia: Noch einmal: Das wilde, schöne Tier Lulu. Rezeptionsgeschichte und Text. In Freiburger Literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse Band 20, S. S. 179-195.
- Midgley, David: Wedekind, Erdgeist. In Landmarks in German Drama. Hrsg. von Peter Hutchinson. Oxford [u.a.]: Lang 2002, S. 158.

- Müller, Sabine: Serial Killing in a Serial Culture. Von Epimetheus bis Jack the Ripper: Der Stoff, aus dem Wedekinds Lulu gemacht ist. In *Zeitgeschichte* 1, Februar 2001, 28. Jahrgang, S. 44-52.
- Schmeiser, Daniela: Frank Wedekinds Lulu-Dramen. Die Frau im Text, der Text der Frau. In *Zeitgeschichte* 1, Februar 2001, 28. Jahrgang, S. 5-15.
- Schober, Anna: Die Gleiche immer wieder anders: Lulu, Lu, Pandora, Lolita. In *Zeitgeschichte* 1, Februar 2001, 28. Jahrgang, S. 15-34.
- Zechner, Ingo: Das Pandora-Phantasma. Von Epimetheus bis Jack the Ripper: Der Stoff, aus dem Wedekinds Lulu gemacht ist. In *Zeitgeschichte* 1, Februar 2001, 28. Jahrgang, S. 34-44.

# BEI GRIN MACHT SICH IHR WISSEN BEZAHLT



- Wir veröffentlichen Ihre Hausarbeit, Bachelor- und Masterarbeit
- Ihr eigenes eBook und Buch - weltweit in allen wichtigen Shops
- Verdienen Sie an jedem Verkauf

Jetzt bei [www.GRIN.com](http://www.GRIN.com) hochladen  
und kostenlos publizieren

